

УДК 78.01+294.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-19>

Ольга МУРАВСЬКА

доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
ORCID: 0000-0002-0281-7503

Бібліографічний опис статті: Муравська, О. (2025). Образ Орфея в духовно-естетичному просторі німецько-австрійської музичної культури Нового часу. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 135–143, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-19>

ОБРАЗ ОРФЕЯ В ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНОМУ ПРОСТОРИ НІМЕЦЬКО-АВСТРІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НОВОГО ЧАСУ

У дослідженні узагальнено особливості відтворення орфічної тематики в німецько-австрійській музичній культурі XVII – початку XX століть.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки втілення образу Орфея в німецько-австрійській музично-історичній традиції Нового часу та її духовно-естетичних шукань.

Методологія роботи. Суттєвими для цієї роботи є жанрово-стильовий, інтонаційний, міждисциплінарний, музично-культурологічний, а також аналітико-музикознавчий методи дослідження.

Наукова новизна роботи визначена тим, в ній уперше підсумовані відомості про жанрово-стильові метаморфози образу Орфея в німецько-австрійській культурі та музиці Нового часу.

Висновки. Німецькомовний музичний світ Європи Нового часу виявляє оригінальність підходу у відтворенні орфічної тематики. Зазначена образна сфера знаходить оригінальне втілення і в поезії «Орфея та Еврідіки» Г. Шютца, і в концепції 4-го фортепіанного концерту Л. Бетховена, в якому всі частини пов'язані з оповіданням про ключові події буття Орфея та його духовно-мистецької місії, репрезентованими в «Метаморфозах» Овідія. Орфічна тематика в австрійській культурі також представлена оперою Й. Гайдна «Душа філософа, або Орфей і Еврідіка», поезика якої, з одного боку, цілком укладається в рамки типології опери серія, з іншого – повертає названу жанрову традицію та популярний міф в бік акцентування духовно-філософської проблематики австрійського Просвітництва, скорегованої також ідеями масонства. На початку XX століття орфічна тематика, репрезентована в річці традицій австрійського експресіонізму, отримує яскраве втілення в опері Е. Кшенека – О. Кокошки «Орфей і Еврідіка», що відтворює відомий міф в душі трагічного гротеску. Її драматургічний конфлікт реалізується у послідовній взаємодії контрастних образно-інтонаційних сфер в душі романтичної опери XIX століття, гранично посиленої «екстремальним експресіонізмом» висловлення, що проявляється в музичній мові опери Е. Кшенека, в якій переважає атональність як ознака повної дисгармонії відносин головних героїв. Відповідно вокальний стиль цього твору, на відміну від мелодійно-аріозного тону орфічних опер попередніх епох, тягнє до складного речитативу інструментального типу.

Ключові слова: Орфей, орфізм, музична культура Австрії та Німеччини, опера, жанр, стиль, міф, орфічний міф, класицизм, експресіонізм, фортепіанний концерт.

Olha MURAVSKA

Doctor of Art History, Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography, Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., Odesa, Ukraine, 65023

To cite this article: Muravska, O. (2025). Obraz Orfeya v dukhovno-estetychnomu prostori nimets'ko-avstriys'koyi muzychnoyi kul'tury Novoho chasu [The Image of Orpheus in the Spiritual and Aesthetic Space of German-Austrian Musical Culture of the Modern Era]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 135–143, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-19>

THE IMAGE OF ORPHEUS IN THE SPIRITUAL AND AESTHETIC SPACE OF GERMAN-AUSTRIAN MUSICAL CULTURE OF THE MODERN ERA

The study summarizes the features of the reproduction of Orphic themes in German-Austrian musical culture of the 17th – early 20th centuries.

The purpose of the work is to identify the genre and stylistic specifics of the embodiment of the image of Orpheus in the German-Austrian music-historical tradition of the Modern Age and its spiritual and aesthetic quests.

Methodology of the work. Genre-style, intonation, interdisciplinary, music-culturological, as well as analytical-musicological research methods were essential for this work.

The scientific novelty of the work is determined by the fact that it summarizes for the first time information about the genre and style metamorphoses of the image of Orpheus in German-Austrian culture and music of the Modern Age.

Conclusions. The German-speaking musical world of Modern Europe reveals the originality of the approach in reproducing the Orphic theme. The mentioned figurative sphere finds an original embodiment both in the poetics of G. Schütz's «Orpheus and Eurydice» and in the concept of L. Beethoven's 4th piano concerto, in which all parts are connected with the story of the key events of Orpheus's life and his spiritual and artistic mission, represented in Ovid's «Metamorphoses». The Orphic theme in Austrian culture is also represented by J. Haydn's opera «The Soul of the Philosopher; or Orpheus and Eurydice», the poetics of which, on the one hand, fully fits into the typology of opera seria, on the other hand, returns the aforementioned genre tradition and popular myth towards emphasizing the spiritual and philosophical issues of the Austrian Enlightenment, also adjusted by the ideas of Freemasonry. At the beginning of the 20th century, the Orphic theme, represented in the stream of traditions of Austrian expressionism, receives a vivid embodiment in the opera «Orpheus and Eurydice» by E. Krenek – O. Kokoschka, which recreates the famous myth in the spirit of tragic grotesque. Its dramatic conflict is realized in the consistent interaction of contrasting figurative and intonation spheres in the spirit of the romantic opera of the 19th century, extremely enhanced by the «extreme expressionism» of expression, which is manifested in the musical language of E. Krenek's opera, in which atonality prevails as a sign of complete disharmony of the relations of the main characters. Accordingly, the vocal style of this work, in contrast to the melodic and ariostic tone of Orphic operas of previous eras, gravitates towards a complex recitative of the instrumental type.

Key words: Orpheus, Orphism, musical culture of Austria and Germany, opera, genre, style, myth, Orphic myth, classicism, expressionism, piano concerto.

Актуальність теми. Міфічні оповідання про Орфея займають суттєве місце у світовій культурі різних часів. Його дивовижне буття неодноразово було предметом відтворення у музиці, літературі, живописі, кінематографі і продовжує надихати мистецькі пошуки аж до сьогодення. Орфічний міф став питомим джерелом духовно-філософських і релігійних вчень минулого та сучасності, а також і творчих відкриттів європейських митців Нового часу. Інтерес викликає й німецько-австрійська іпостась втілення орфічної тематики в творчості композиторів XVII–XX століть, репрезентована іменами Г. Шютца, Л. Бетховена, Й. Гайдна, Е. Кшенека та ін., що є менш відомою, на відміну від її оперних інтерпретацій в італійській композиторській практиці зазначеного періоду. Сказане й спонукає до більш пильного вивчення культурно-історичних та національних метаморфоз образу Орфея в німецькомовному культурному просторі різних епох, що й зумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографія, присвячена Орфею та орфічній тематичі, відрізняється неймовірною різноманітністю, засвідчуючи тим самим не тільки багатозначність цього міфічного персонажу, його метаморфози в духовно-філософській, естетичній думці різних епох, але й особливості його втілення в культурно-мистецькій,

в тому числі й у музичній практиці. Узагальнення етапів міфічної біографії цього «вічного образу» та його сприйняття в різні часи знаходимо в роботах М. Еліаде (Еліаде, 2001), М. Куна (Кун, 1993), І. Козовика (Козовик, 2006). Феномен орфізму як важлива складова античного духовного світобачення узагальнено в енциклопедичних статтях В. Єленського (Єленський, 2002) та в «Українській малій енциклопедії» (Орфізм, 1962). Більш детальну історичну інформацію щодо цієї проблематики знаходимо в монографіях R. Böhme (Böhme, 1970), J. Friedman (Friedman, 1970) та С. Segal (Segal, 1989), сконцентрованих на особливостях існування міфу про Орфея в різні історичні епохи – від античності до сьогодення.

«Буття» цього образу в світовій літературі є предметом наукових розвідок В. Єрмоленко (Єрмоленко, 2010), Н. Колошук (Колошук, 2011) та дисертації О. Мітракової (Мітракова, 2021), а також в дослідженнях J. Bernstock (Bernstock, 1991) та J. Warden (Warden, 1982), що охоплюють практично всі епохи історії європейської культури. Українська «іпостась» орфічної тематики є предметом мистецько-естетичних узагальнень І. Франка (Франко, 1976), Я. Конєвої (Конєва, 2011) та ін. В роботах останнього автора міфологема Орфея аналізується з позицій однієї з провідних складових поезики творчості Лесі Українки.

Предметом особливої уваги у вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців є музичні інтерпретації міфу про Орфея, репрезентовані в різних національних композиторських школах. Так у полі зору дослідницької уваги Г. Джулай знаходяться французькі орфічні кантати XVII–XVIII століть (Джулай, 2022), в той час як у статті О. Касьянової (Касьянова, 2013) підіймається питання про хореографічні інтерпретації орфічного міфу. Італійська «версія» його відтворення складає предмет фундаментальної монографії L. Rietveld (Rietveld, 2007), що охоплює його буття в цій культурі «від Данте до Монтеверді».

В контексті проблематики представленої статті інтерес викликають також публікації, присвячені окремим зразкам втілення міфу про Орфея в німецько-австрійській музичній культурі XVIII – початку XX століть, в тому числі в опері Й. Гайдна «Душа філософа, або Орфей та Еврідіка» (Бачинська, 2009; 2013; Clarsk, 2012; Silke, 1982), в Четвертому концерті для фортепіано з оркестром Л. Бетховена, відомому також як «Orpheus concerto» (Jarden, 2009; 2025; 1985; Marx, 1979), в опері Е. Кшенека «Орфей та Еврідіка», створеної за драмою О. Кокошки (Knoch, 1977; Stenzl, 2005; Summerer, 2025). Проте, зазначений міфологічний ракурс та його відтворення в названих композиціях, співвідносних з німецько-австрійською музичною культурою різних часів, і нині потребує узагальнень мистецтвознавчого та музично-культурологічного порядку.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки втілення образу Орфея в німецько-австрійській музично-історичній традиції Нового часу та її духовно-естетичних шукань.

Виклад основного матеріалу. У сучасній культурно-історичній ситуації, відзначеній переходом від індустріального типу суспільства до інформаційного, особливої значущості набувають процеси актуалізації різноманітних форм та моделей константних духовно-міфологічних основ культури, серед яких одне з визначальних місць займають «вічні образи», зокрема, *Орфей*. Міфічне оповідання про співака, музиканта, який об'єднав літературу, філософію, містеріально-релігійне служіння, мистецтво в цілому, є водночас своєрідним символом культури XX століття, з яким пов'язані про-

блеми художньої творчості, психології творчої особистості, феномен Поета і такі екзистенційні категорії, як самотність, любов, смерть тощо. Всі ці якості духовної сутності Орфея поєднувалися домінуванням в ньому *творчого гармонізуючого початку*, орієнтованого на духовне преображення засобами музичного мистецтва світу та людського ества. Багатогранність міфічної постаті Орфея обумовила також і появу *орфізму* як одного із провідних напрямків релігійно-філософської думки античного світу (Єленський, 2002; Орфізм, 1962), актуалізованого в наступні епохи аж до сьогодення, в тому числі й у композиторській практиці і, перш за все, в сфері музичного театру.

На відміну від італійської та французької культур, що мали у XVII–XVIII століттях розвинену оперну традицію, німецькомовний світ являв в цей період дещо іншу жанрову картину, в якій пріоритетна роль належала сфері інструментальної та духовно-хорової музики. Окремі зразки музично-театрального мистецтва, пов'язані з орфічною тематикою, частіше всього виникали під впливом творчих експериментів флорентійської камерати, як це знаходимо в творчості Г. Шютца., що ґрунтувалася не тільки на шануванні німецької духовної музично-історичної традиції, але й на інтересі до інших музичних культур Європи, зокрема, до італійської. Перебування у Венеції, знайомство з творчістю К. Монтеверді визначили його глибинний інтерес до музичного театру Італії того часу та його новаційних відкриттів.

Цей досвід позначився й на його власних музично-драматичних творах, звернених до античної міфології. Найбільш значними з них біографи композитора вважають першу німецьку оперу «Дафна», створену на текст вільного німецького перекладу лібрето О. Ріннуччіні, а також написані на замовлення балети зі співом «Орфей та Еврідіка» та «Паріс і Єлена». На жаль, музика більшості цих сценічних творів (в тому числі й «Орфея та Еврідіки») була втраченою.

Надалі орфічна тематика в німецькій музиці початку XIX століття відроджується на теренах віденської класичної школи, про що свідчить, наприклад, *Четвертий концерт для фортепіано з оркестром Л. Бетховена*, який більшість біографів композитора пов'язує саме з оповіданням про легендарного співця античної

міфології. Огляд спадщини композитора виявляє велику кількість творів, що так чи інакше апелюють до античної тематики і, перш за все, до образів Прометея й Орфея. В кінцевому підсумку у художньому сприйнятті Л. Бетховена поступово склалася своєрідна просвітницька «парадигма Героя», яка в умовах історичних реалій рубежу XVIII – початку XIX століть могла зв'язуватися з ідеєю політичного або військового протистояння. Водночас в своїх глибинних першоджерелах вона сягала архетипового уявлення про Героя як обранця неба, здатного на рівних вести співбесіду з богами, покликаного нести світло і добро людству, але, водночас, приреченого на високу самопожертву та посмертне оспівування-апофеоз. Цим Героєм міг стати не стільки історичний та політичний лідер, а передусім Творець, зброєю якого є Думка, Звук, Слово. Таким постає в творчості великого німецького композитора Христос (ораторія «Христос на Масличній горі»), Прометей (балет «Творіння Прометея»), а також й Орфей.

З орфічним переданням біографи Л. Бетховена пов'язують образно-змістовний підтекст його Четвертого фортепіанного концерту, що створювався на початку XIX століття, коли композитор був поглинений пошуками нових принципів змістовно-інтонаційного єднання великих інструментальних циклічних композицій. Яскравими прикладами вирішення цієї драматургічної проблеми стали П'ята та Шоста симфонії Л. Бетховена. До цього ж періоду відноситься й перше виконання Четвертого фортепіанного концерту, який зарубіжні дослідники, в тому числі А. В. Marx (Marx, 1979) та О. Jander (Jander, 2009; 2025; 1985) пов'язують саме з міфічним оповіданням про Орфея, визначаючи цей твір саме як «Orpheus concerto». Сказане є цілком закономірним, враховуючи той факт, що Відень в цей період, згідно зі свідченнями О. Jander (Jander, 2025), був охоплений відкриттям «Метаморфоз» Овідія як головного джерела античної класичної міфології. Оповідання про Орфея в цій літературній пам'ятці виявляється зосередженим переважно на трьох смислово-сюжетних мотивах – пісні Орфея, оповіданні про трагічну історію кохання Орфея та Еврідіки («мандри Орфея в інший світ») та драматичному фіналі буття міфічного співця («Орфей та вакханки»).

На думку А. В. Marx (Marx, 1979), появі Четвертого концерту як циклу передувала робота над другою його частиною, програмою якої слугувала сцена між Орфеєм та фуріями. О. Jander вважає, що вона первісно була задумана як окремий фортепіанний твір для інструменту соло. «І Фанні Мендельсон, і Ф. Ліст виконували цю частину концерту саме як сольну п'єсу. В 1803 році Бетховен придбав нове фортепіано з потрійними струнами та педаллю “una corda”, що надавали можливості темброво-динамічного втілення різних образів. Саме це навело його на думку про можливість відтворення діалогу між фуріями Аїда (“tre corde”) та ніжногосим Орфеєм (“una corda”))» (Jander, 1985).

Ще одним джерелом інтересу композитора до такого роду програмності можна вважати і його захоплення глюківським «Орфеєм». Сучасники Л. Бетховена згадували про те, як чудово він грав на роялі партитури опер К. В. Глюка, в тому числі й «Орфея». Фортепіано в Четвертому концерті символізує образ Орфея, фактично виконуючи роль і співака, і його ліри. Л. Бетховен уникає традиційних «арфових» фігурацій, але лірне повнозвуччя відбито в багатоголосній акордовій фактурі твору.

Орфічна міфологема, що визначила специфіку другої частини Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена, певною мірою вплинула й на інтонаційно-драматургічну специфіку інших частин даного циклу. При цьому перша частина, що, на думку О. Jander (Jander, 1985), пов'язана за «піснею Орфея», на відміну від інших фортепіанних концертів Л. Бетховена, зовсім не тяжіє до пафосно-драматичного типу висловлювання, а скоріше виявляє ознаки пасторалі. Остання, як відомо, була затребуваним жанром в перших зразках *dramma per musica* флорентійської камерати, хоча в творчості Л. Бетховена цей жанр також набув особливих семантичних ознак, скерованих ідеологією культури німецького Просвітництва.

Крім того, Четвертий концерт, попри класичні структурні настанови цього жанру, починається соло фортепіано, причому у підкреслено стриманій манері. Фактура початкової фрази концерту являє собою згадуване вище «лірне», багатострунне п'ятиголосся, яке є показовим й для сольної партії *Andante*. Але тут ця фактура радше нагадує хоральну псалмодію, що відразу налаштовує слухача на медита-

тивно-піднесений лад. Фінальна частина твору асоціюється зі сценою «Орфей та вакханки». Аналізуючи її змістовно інтонаційні та тембральні особливості, О. Jander констатує: «Ця третя частина зачаровує! Як свідчить легенда, Орфей образив вакханок, тому вони вирішують знищити його. Для цього вони повинні заглушити захисний звук його чарівної ліри; і тому вони накидаються на нього, виючи від непокори, з шумом духових інструментів, труб і барабанів (“tibia, cornu, tympanaque” – Овідій, XI, 1–19). Оркестрове фортиссімо у такті 32 – де труби та літаври вступають вперше у цьому концерті – є найприголомшливішим вибухом у всій музиці Бетховена. Цей фінал – дослідження динамічного насильства, що не має аналогів в історії концерту, – і це стало можливим, звичайно, завдяки величезним можливостям нового фортепіано того часу» (Jander, 2025).

Ще одним свідоцтвом, що виявляє інтерес Л. Бетховена до образу Орфея в цей період, є факт замовленням ним своєму другу В. Й. Мелеру власного портрету. При цьому сама фігура музиканта написана в абсолютно реалістичній манері, в той час як середовище, в якому він знаходиться, виглядає умовно-алегоричним та насиченим саме орфічною символікою. У лівій руці Бетховен стискає ліру, яка символізує «Пісню Орфея». На задньому плані знаходиться «лукус» (лат., «гай», священний для мертвих), засаджений кипарисами. В своїх «Метаморфозах» Овідій повідомляє, що Орфей, прямуючи до Аїду, подорожує «лукусом». У верхній правій частині цього портрету знаходиться дуб, що зивається та відсилає нас до умовної програми фіналу концерту. Коли вакханки знищують Орфея, вони, у свою чергу, караються богами, перетворюючись на дуби, що корчаться. Їх пальці ніг, як зазначає Овідій, вросли в землю (Овідій, XI, 67–84). Наприкінці концерту, коли «тема вакханок» звучить востаннє, баци та фаготи, фортиссімо, ніби «мечуться» у шалених тріолях. Такого роду художній задум портрету Л. Бетховена та його символіка свідчать також і про прагнення В. Мелера представити композитора як «сучасного Орфея», якому призначено повернути музиці ту велику славу, якою вона була відзначена у давнину, коли думка про божественне походження музики була аксіомою.

Оригінальну інтерпретацію міфу про Орфея демонструє Й. Гайдн в своїй опері «*Душа філософа, або Орфей і Еввідіка*». Замовлення на її створення композитор отримав у Лондоні у 1791 році. Опера була закінчена лише вчорне, залишивши музикознавцям безліч загадок, в тому числі й відносно її фіналу, що є фактично відсутнім. Її лібрето суттєво відрізнялося від попередніх інтерпретацій орфічного міфу, хоча трагічне завершення п'єси, під час якої хвили викрадали тіло співака у спраглих розірвати його менад, безумовно, походить від «Метаморфоз» Овідія.

Названа опера Й. Гайдна менш відома широкій публіці, ніж його інструментальні композиції і тому потребує стислого огляду перебігу її подій. Інтригує несподіваний поворот оповідання та трактування головних персонажів, в межах якого Еввідіка не є дружиною і нареченою Орфея. Будучи обіцяною своїм батьком, царем Креонтом, за дружину Арідео, вона рятується від весілля з ненависним їй нареченим втечею в ліс, де її підстерігають химеричні чудовиська. Орфею, що приходить їй на допомогу, вдалося зачарувати їх своїм дивним співом. В кінцевому підсумку Креонт вимушений прийняти кохання доньки та Орфея. Однак сповнений ревності Арідео мріє про помсту. Він намагається викрасти Еввідіку, а та, тікаючи в паніці, наступає на змію і вмирає. Геній, посланий Сивіллою, обіцяє Орфею супроводжувати його на шляху до Пекла. В Четвертій дії, що відбувається у підземному царстві, Орфея зустрічають тіні нещасних та фурії. Він волає до милосердя Плутона, отримує Еввідіку і знову втрачає її, не витримавши випробування. Залишаючись на самоті, Орфей впадає у відчай. Байдужий до любові та насолод, він приймає кубок з отрутою від вакханок та вмирає в муках. Розлючені вакханки вже ладні розірвати його тіло, коли батько Орфея, річковий бог, змушує Лету вийти з берегів і втопити шалених жінок. Води підхоплюють тіло Орфея, виносячи його на острів Лесбос.

С. Clarck (Clarck, 2012) та L. Silke (Silke, 1983) аналізуючи змістовно-смыслову специфіку цієї опери Й. Гайдна, висловлюють припущення щодо масонського впливу на її концепцію, що особливо яскраво проявився в сцені подорожі Орфея до потойбічного світу та супутніх випробувань. Крім того, цей підтекст твору

має перетини зі створеною паралельно в той же період «Чарівною флейтою» В. А. Моцарта. Додамо, що її провідний сюжетний мотив про велику силу музики задіяний й у «Душі філософа» Й. Гайдна, де Орфей за допомогою свого чарівного мистецтва фактично рятує Еврідіку. Подібна схожість не є збігом. Обидва композитори, що дружили довгі роки, були членами Ложі «Zur Wahrn Eintracht» («Істинна згода»), і Моцарт в свій час був присутній при посвяті Гайдна в 1-й градус. Лібрето їх творів були написані пером розенкрейцерів, і можна не сумніватися, що Е. Шиканедер і К. Ф. Бадіні збагатили свої фабули актуальними в масонських колах того часу символами та емблемами, походження яких слід шукати в езотеричних течіях еллінізму та містично-масонської інтерпретації Біблії (Finscher, 2002), що набули особливої популярності в епоху австрійської Просвіти.

Зазначений духовно-змістовний та символічний контекст появи названих творів пояснює не тільки задум опери Й. Гайдна, але й надає матеріал для припущень щодо тлумачення її назви та сутності її провідних персонажів. Образ Еврідіки символізує душу Орфея – філософамитця, який перетворює, гармонізує та облагороджує дику природу (жахи чарівного лісу, пекельних фурій) за допомогою мистецтва. При подібному тлумаченні провідні персонажі аналізованої опери набувають символічно-алегоричного смислу, скорегованого в тому числі масонськими уподобаннями її авторів. Арідео сприймається як втілення брутальної сили, яка переслідує Еврідіку – езотеричну доктрину, – заганяючи її в ліс, де змії завдає їй смертельного укусу, тобто, змушує істину стати ще більш езотеричною і шукати притулок у підземному світі. «Музична мова опери – це своєрідний “гібрид”, де симфонічне мислення композитора природно перетинається з бароковими формами. Структурною одиницею є номер як частка загальної побудови і, відштовхуючись від барокової опери, основним компонентом розвитку дії постають речитативи (найчисельніші в опері). Речитатив-*accompagnato* Орфея після втрати Еврідіки стає основним чинником в розвитку сюжетної лінії. Не арією, а речитативом звертається Орфей до Аїда» (Бачинська, 2009, с. 128). В кінцевому підсумку лібрето та драматургія «Душі філософа» Й. Гайдна, з одного боку, цілком укладається в рамки існуючих оперних

традицій (наявність типологічних ознак опери серія, та деяких сюжетних «ліній» орфічного міфу), а з іншого – повертає названу жанрову традицію та популярний сюжет таким чином, що звичні явища набувають нового висвітлення через акцентування духовно-філософської проблематики, скорегованої також актуалізованими в австрійському культурно-історичному середовищі XVIII століття ідеями масонського світобачення.

Названа міфологічна традиція в першій половині XX століття представлена оперою Е. Кшенека «Орфей і Еврідіка» що була створена у 1923 році на основі однойменної драми О. Кокошки, текст якої композитор використовував практично у незміненому вигляді. Міфологічний сюжет тут виявився переосмисленим в дусі духовно-естетичних настанов експресіонізму. Історія взаємин Орфея та Еврідіки виглядає наступним чином: Після того, як Еврідіка вирушає в потойбіччя, Орфей вирішує, що вона зрадила його. Вивівши дружину з пекла, Орфей звинувачує її в невірності та вбиває. Через деякий час він повертається до свого зруйнованого житла і, знайшовши ліру, проклинає Еврідіку. Перехожі вбивають Орфея, його тінь зустрічається з тінню Еврідіки, яка спочатку шукає примирення з ним, а потім хоче задушити його.

Передумови подібного трактування міфу були досить різноманітними. По-перше, і п'єса, і опера стали своєрідним відображенням кохання між О. Кокошкою і Альмою Малер, Е. Кшенеком та її дочкою – Ганною Малер. Водночас, очевидним є і той факт, що транскрипція міфологічного сюжету в «Орфеї та Еврідіці» мала зв'язок цього твору з *експресіоністськими* тенденціями культури та музики початку XX століття (Stenzl, 2005), що власне й обумовлює авторами повне переосмислення змісту античного міфологічного оповідання. Смерть в змістовній концепції цього твору не позбавляє людину від страждань земного життя, а продовжує їх у потойбіччі. Ключові теми орфічного міфу – влада любові, що перемагає смерть, і могутність мистецтва – постають в абсолютній інверсії.

При такому тлумаченні «вічного» сюжету герої опери Е. Кшенека фактично позбавлені справжнього щастя, про що свідчить й символічний напис на каблучці Еврідіки («Щастя там, де нас немає»), що є смисловим лейтмо-

тивом всієї опери. Мистецтво ж Орфея постає в гротескно-спотвореному вигляді, як би заперечуючи саме себе. Символічною в цьому плані є сцена з третього акту опери, в якій герой знаходить серед уламків свого дому *розбиту ліру* і, граючи на ній, посиляє прокляття Еврідіці. Рок, з яким стикаються Орфей і Еврідіка, вбиває їхнє кохання і всі високі почуття та переміщується у світ психіки героїв у вигляді потойбічних жахливих образів та протистояння свідомого та підсвідомого, типових для смислових настанов експресіонізму. Вплив останнього проявляється не тільки в домінантній ролі трагічно-гротескового фактору, але й в музичній мові опери Е. Кшенека, в якій переважає атональність як ознака дисгармонії у відносинах головних персонажів. Відповідно вокальний гранично експресивний стиль цього твору, на відміну від мелодійно-аріозного тону орфічних опер попередніх епох, тяжіє до складного речитативу інструментального типу (див. про це детальніше: Knoch, 1977; Summerer, 2025).

Висновки. Отже, німецькомовний музичний світ Європи Нового часу виявляє оригінальність підходу у відтворенні орфічної тематики. Зазначена образна сфера знаходить оригінальне втілення і в поетиці «Орфея та Еврідіки» Г. Шютца, і в концепції 4-го фортепіанного концерту Л. Бетховена, в якому всі частини

пов'язані з оповіданням про ключові події буття Орфея та його духовно-мистецької місії, репрезентованими в «Метаморфозах» Овідія. Орфічна тематика в австрійській культурі також представлена оперою Й. Гайдна «Душа філософа, або Орфей і Еврідіка», поетика якої, з одного боку, цілком укладається в рамки типології опери серія, з іншого – повертає названу жанрову традицію та популярний міф в бік акцентування духовно-філософської проблематики австрійського Просвітництва, скорегованої також ідеями масонства. На початку ХХ століття орфічна тематика, репрезентована в річищі традицій австрійського експресіонізму, отримує яскраве втілення в опері Е. Кшенека – О. Кокошки «Орфей і Еврідіка», що відтворює відомий міф в дусі трагічного гротеску. Її драматургічний конфлікт реалізується у послідовній взаємодії контрастних образно-інтонаційних сфер в дусі романтичної опери ХІХ століття, гранично посиленої «екстремальним експресіонізмом» висловлення, що проявляється в музичній мові опери Е. Кшенека, в якій переважає атональність як ознака повної дисгармонії відносин головних героїв. Відповідно вокальний стиль цього твору, на відміну від мелодійно-аріозного тону орфічних опер попередніх епох, тяжіє до складного речитативу інструментального типу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бачинська Ю. Геній та міф в оперному баченні Й. Гайдна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Вип. 27: Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова.* Харків: Тимченко, 2009. С. 123–129.
2. Бачинська Ю. Сценічні втілення опер Йозефа Гайдна (за матеріалами німецьких музикознавців). *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського.* 2013. № 3. С. 44–54.
3. Джулай Г. А. Метаморфози образу Орфея у французькій сольній кантаті ХVІІ–ХVІІІ століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство.* 2022. Вип. 40. С. 25–31.
4. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ: Основи, 2001. 592 с.
5. Єленський В. Орфізм *Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін.* Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України: Абрис, 2002. С. 456.
6. Єрмоленко В. А. Орфей, Діоніс та мрії про регенерацію: філософсько-літературні сюжети ХІХ ст. *Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.) / упоряд. В. Моренець, М. Ткачук, / наук. ред. В. Моренець; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія».* Київ: Унів. видавництво «Пульсари», 2010. С. 54–75.
7. Касьянова О. В. Міф про Орфея та Еврідіку в хореографічних інтерпретаціях музичного театру. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського.* 2013. № 3. С. 100–106.
8. Козовик І. Словник античної міфології. Київ: Навчальна книга – Богдан, 2006. 312 с.
9. Колошук Н. Г. Орфей та Нарцис у парі, або Модерн крізь призму архетипних образів его-тексту. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки / Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки; [редкол.: В. Ф. Давидюк та ін.].* Луцьк, 2011. № 13: Філологічні науки: Літературознавство. С. 64–71.

10. Конєва Я. «Лісова пісня» про Орфея та Евридику (метаморфози античного міфу у творчості Лесі Українки). *Філологічні семінари*. 2011. Вип. 14. С. 101–106.
11. Кун М. А. Легенди і міфи Стародавньої Греції. 4-е видання. Тернопіль: АТ «Тарнекс», за участю МП «Мальви», 1993. 416 с.
12. Мітракова О. О. Інтерпретація образу Орфея в європейській прозі ХХ століття: дис. ... доктора філософії: 035 – Філологія. 03 – Гуманітарні науки / Бердянський державний педагогічний університет. Бердянськ, 2021. 201 с.
13. Орфізм. *Українська мала енциклопедія: 16 кн.: у 8 т. / проф. Є. Онацький*. Буенос-Айрес, 1962. Т. 5, кн. X: Літери Ол – Пер. С. 1245–1246.
14. Франко І. Дещо про Орфея та приписувані йому твори. *Франко І. Я. Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка, 1976. Т. 9. С. 81–100.
15. Bernstock Judith. Under Spell of Orpheus. The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991. 241 p.
16. Böhme Robert. Orpheus: der Sänger und seine Zeit. Bern: Francke, 1970. 576 p.
17. Clark C. Revolution, rebirth, and the sublime in Haydn's L'anima del filosofo and The Creation. *Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism*. Cambridge University Press. 2012. P. 100–123.
18. Finscher L. Joseph Haydn und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verl., 2002. 558 S.
19. Friedman J. B. Orpheus in the Middle Ages. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970. 267 p.
20. Jander Owen. Beethoven's «Orpheus» Concerto: the fourth piano concerto in its cultural context. Pendragon Press, 2009. 236 s.
21. Jander Owen. Beethoven's «Orpheus» Concerto. URL: <https://medium.com/classicholic/jander-orpheus-fc1e886a5787> (дата звернення: 23.01.2025).
22. Jander Owen. Beethoven's «Orpheus in Hades»: the *Andante con moto* of the Fourth Piano Concerto. *19th-Century Music*. 1985. 8 (3). P. 195–212.
23. Knoch Hans. Orpheus und Eurydike. Der antike Sagenstoff in den Opera von Darius Milhaud und Ernst Krenek. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977. 277 s.
24. Marx A. B. Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. New York: Georg Olms Verlag Hildesheim, 1979. 806 s.
25. Orpheus. The Metamorphoses of a Myth. Toronto: University of Toronto Press, 1982. 238 p.
26. Rietveld L. C. J. Il trionfo di Orfeo: la fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi. Amsterdam: in eigen beheer. 2007. 445 p.
27. Segal C. Orpheus: The Myth of the Poet. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1989. 233 p.
28. Silke Leopold. Haydn und die Tradition der Orpheus-Opern. *Musica*. 1982. № 36. S. 131–135.
29. Stenzl J. Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Edition Argus, 2005. 160 s.
30. Summerer Leonhard. Oskar Kokoschka und Ernst Krenek – Orpheus und Eurydike. URL: <https://musikwissenschaft-leipzig.com/category/orpheus/> (дата звернення: 23.01.2025).
31. Warden J. Orpheus and Ficino. *Orpheus: The Metamorphoses of the Myth*. Toronto: University of Toronto Press, 1982. P. 90–238.

REFERENCES:

1. Bachyns'ka, YU. (2009). Heniy ta mif v opernomu bachenni Y. Haydna [Genius and myth in J. Haydn's operatic vision]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriiyi i praktyky osvity: zb. nauk. pr. Vyp. 27: Y. Haydn – I. Kotlyarevs'kyu: mystetstvo optymizmu / Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotlyarevs'koho; red.-uporyad. L. V. Ruskova*. Kharkiv: Tymchenko [in Ukrainian].
2. Bachyns'ka, YU. (2013). Stsenichni vtilennya oper Yozefa Haydna (za materialamy nimets'kykh muzykoznavtsiv) [Stage performances of Joseph Haydn's operas (based on materials from German musicologists)]. *Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho*. 3, 44–54 [in Ukrainian].
3. Dzhulaï, G. A. (2022). Metamorfozy obrazu Orfeya u frantsuz'kiy sol'niy kantati XVII–XVIII stolit' [Metamorphoses of the image of Orpheus in a French solo cantata of the 17th–18th centuries]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo*. 40, 25–31 [in Ukrainian].
4. Eliade, M. (2001). Svyashchenne i myrs'ke. Mify, snovydinnya i misteriyi. Mefistofel' i androhin. Okul'tyzm, vorozhbytstvo ta kul'turni upodobannya /per. H. K'oryan, V. Sakhna [Sacred and secular. Myths, dreams and mysteries. Mephistopheles and the androgyne. Occultism, fortune-telling and cultural preferences /trans. G. Kyoryan, V. Sakhna]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
5. Yelens'kyu, V. (2002). Orfizm [Orphism]. *Filosofs'kyu entsyklopedychnyy slovnyk / V. I. Shynkaruk (hol. redkol.) ta in.* Kyiv: Instytut filosofiyi imeni Hryhoriya Skovorody NAN Ukrayiny: Abrys [in Ukrainian].

6. Yermolenko, V. A. (2010). Orfey, Dionis ta mriyi pro reneratsiyu: filosofsk'o-literaturni syuzhety KHIKH st. [Orpheus, Dionysus, and Dreams of Regeneration: Philosophical and Literary Subjects of the 19th Century]. *Lyudyna v chasi (filosofsk'i aspekty ukrayins'koyi literatury KHKH-KHKHI st.) / uporyad. V. Morenets', M. Tkachuk, / nauk. red. V. Morenets'; Nats. un-t «Kyievo-Mohylyans'ka akademiya»*. Kyiv: Univ. vydavnytstvo «Pul'sary» [in Ukrainian].
7. Kasyanova, O. V. (2013). Mif pro Orfeya ta Evridiku v khoreorafichnykh interpretatsiyakh muzychnoho teatru [The myth of Orpheus and Eurydice in choreographic interpretations of musical theater]. *Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovsk'oho*. 3, 100–106 [in Ukrainian].
8. Kozovyk, I. (2006). *Slovnnyk antychnoyi mifolohiyi* [Dictionary of ancient mythology]. Kyiv: Navchal'na knyha – Bohdan [in Ukrainian].
9. Koloshchuk, N. H. (2011). Orfey ta Nartsys u pari, abo Modern kriz' pryzmu arkhetypnykh obraziv ego-tekstu [Orpheus and Narcissus in a pair, or Modernity through the prism of archetypal images of the ego-text]. *Naukovyy visnyk Volyns'koho natsional'noho universytetu im. Lesi Ukrayinky / Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky*; [redkol.: V. F. Davydyuk ta in.]. Lutsk: 13, 64–71 [in Ukrainian].
10. Konyeva, YA. (2011). «Lisova pisnya» pro Orfeya ta Evrydyku (metamorfozy antychnoho mifu u tvorchosti Lesi Ukrayinky) [«Forest Song» about Orpheus and Eurydice (metamorphoses of ancient myth in the work of Lesya Ukrainka)]. *Filolohichni seminary*. 14, 101–106 [in Ukrainian].
11. Kun, M. A. (1993). *Lehendy i mify Starodavn'oyi Hreitsiyi* [Legends and myths of Ancient Greece]. Ternopil: AT «Tarneks», za uchastyu MP «Mal'vy» [in Ukrainian].
12. Mitrakova, O. O. (2021). Interpretatsiya obrazu Orfeya v yevropeys'kiy prozi KHKH stolittya [Interpretation of the image of Orpheus in European prose of the 20th century]. Extended abstract of candidate's thesis. Berdyansk: Berdyans'kyy derzhavnyy pedahohichnyy universytet [in Ukrainian].
13. Orfizm (1962). *Ukrayins'ka mala entsyklopediya*: 16 kn.: u 8 t. / prof. YE. Onats'kyy. Buenos Aires. 5, X, 1245–1246 [in Ukrainian].
14. Franko, I. (1976). *Deshcho pro Orfeya ta prypysuvani yomu tvory* [Something about Orpheus and the works attributed to him]. Franko I. YA. *Zibrannya tvoriv u 50 t.* Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
15. Bernstock, Judith (1991). *Under Spell of Orpheus. The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991 Publishers [in English].
16. Böhme Robert (1970). *Orpheus: der Sänger und seine Zeit*. Bern: Francke. [in German].
17. Clark, C. (2012). *Revolution, rebirth, and the sublime in Haydn's L'anima del filosofo and The Creation. Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism*. Cambridge University Press [in English].
18. Finscher, L. (2002). *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag [in German].
19. Friedman, J. B. (1970). *Orpheus in the Middle Ages*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press [in English].
20. Jander, Owen (2009). *Beethoven's «Orpheus» Concerto: the fourth piano concerto in its cultural context*. Pendragon Press [in English].
21. Jander, Owen (2025). *Beethoven's «Orpheus» Concerto*. Retrieved from: <https://medium.com/classicholic/jander-orpheus-fc1e886a5787>
22. Jander, Owen (1985). *Beethoven's «Orpheus in Hades»: the Andante con moto of the Fourth Piano Concerto. 19th-Century Music*. 8 (3), 195–212 [in English].
23. Knoch, Hans (1977). *Orpheus und Eurydike. Der antike Sagenstoff in den Opera von Darius Milhaud und Ernst Krenek*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag [in German].
24. Marx, A. B. (1979) *Ludwidge van Beethoven. Leben und Schaffen*. New York: Georg Olms Verlag Hildesheim [in German].
25. *Orpheus* (1982). *The Metamorphoses of a Myth*. Toronto: University of Toronto Press [in English].
26. Rietveld, L. C. J. (2007). *Il trionfo di Orfeo: la fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi*. Amsterdam: in eigen beheer [in Italian].
27. Segal, C. (1989). *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press [in English].
28. Silke, Leopold (1982). *Haydn und die Tradition der Orpheus-Opern. Musica*. 36, 131-135 [in German].
29. Stenzl, J. (2005). *Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike*. Edition Argus [in German].
30. Summerer, Leonhard (2025). *Oskar Kokoschka und Ernst Krenek – Orpheus und Eurydike*. Retrieved from: <https://musikwissenschaft-leipzig.com/category/orpheus/>
31. Warden, J. (1982). *Orpheus and Ficino. Orpheus: The Metamorphoses of the Myth*. Toronto: University of Toronto Press [in English].